RIGOLETTO

Giuseppe Verdi

Ich liebe an den Künstlern alles, was schön ist. Ich kenne keine Ausschließlichkeiten und glaube nicht an die Schule. Mir gefällt das Frohe, das Ernste, das Schreckliche, das Große, das Kleine, alles, alles, wenn nur das Kleine klein, das Große groß, das Frohe froh ist, d. h. alles sei, wie es sein muß: wahr und schön.

Giuseppe Verdi



DEUTSCHE STAATSOPER

Sonnabend, den 13 .Juli 1968

RIGOLETTO

Oper in drei Akten (4 Bildern)

Libretto von Francesco Maria Piave

MUSIK VON GIUSEPPE VERDI

Musikalische Leitung: Heinz Rögner — Inszenierung: Erhard Fischer

Chöre: Christian Weber — Bühnenbild und Kostüme: Wilfried Werz

Herzog von Mantua . . . . Martin Ritzmann
Rigoletto, sein Hofnarr . . . . Erich Siebenschuh
Gilda, dessen Tochter . . . . Ingeborg Wenglor
Sparafucile, ein Bandit . . . . Gerhard Frei
Maddalena, seine Schwester . . . . Edda Schaller
Giovanna, Gildas Gesellschafterin . . . . Ilona Papenthin
Der Graf von Monterone . . . . Hans-Joachim Lukat
Marullo, Kavalier . . . . Günter Bochmann
Borsa, Höfling . . . . Peter Bindszus
Der Graf von Ceprano . . . . Günther Fröhlich
Die Gräfin, seine Gemahlin . . . . Eva-Maria Brandtner
Ein Page der Herzogin . . . . Sylvia Pawlik

Ort und Zeit der Handlung: Mantua im 16. Jahrhundert

Tänze im ersten Bild: Bewegungschor der Deutschen Staatsoper in der Einstudierung von Margrit Steger; Musikalische Vorbereitung: Hans Duncker und Georg Rönisch; Kostümgestaltung: Christine Stromberg; Masken: Richard Hornig, Hildegard Lappe; Kostümanfertigung in den Werkstätten der Deutschen Staatsoper unter der Leitung von Conrad Moch und Ruth Gordon; Technische Einrichtung: Günther Oppel; Beleuchtung: Siegfried Baumgarte; Dekorationsanfertigung in den Werkstätten der Deutschen Staatsoper unter der Leitung von Gustav Hoffmann, Assistenz: Rolf Tlusteck.

Abendspielleitung: Markwardt Grundig

Inspizienten: Werner Haschke, Wolfgang Schönig

Souffleur: Hans-Werner Göhlert

PAUSE NACH DEM 2. BILD

RIGOLETTO

I. AKT

1. Bild

Der Herzog von Mantua feiert eines seiner prunkvollen Feste. In seiner frivolen Lebensgier kennt er vor allem in der Beziehung zu Frauen keine Grenzen. So stellt er einem Mädchen nach, das er bereits seit drei Monaten bei seinen Kirchgängen verfolgt hat. Auch ihre Wohnung hat er schon erkundet und beobachtet, daß ein Mann sie dort regelmäßig besucht. Noch weiß der Herzog nicht, daß dieses Mädchen die Tochter seines Hofnarren Rigoletto ist und daß der wegen seines Zynismus und seines Einflusses bei ihm von allen Höflingen gehaßte Narr ein Doppelleben führt. – Beim Fest aber hat es dem Herzog wiederum die schöne Gattin des Grafen von Ceprano angetan. Der vor Eifersucht schäumende Graf muß sich dabei noch den Hohn des Hofnarren gefallen lassen. Triumphierend nehmen deshalb die gegen Rigoletto aufgebrachten Höflinge die Nachricht Marullos entgegen, daß der Narr eine Geliebte haben soll. Als das Fest seinen Höhepunkt erreicht hat, erzwingt sich der würdige Graf von Monterone Einlaß und fordert vom Herzog Genugtuung für die Schändung seiner Tochter. Böse und frech macht sich Rigoletto zum Sprecher seines leichtfertigen Herren, der den zürnenden Monterone abführen läßt. In höchster Verzweiflung verflucht der greise Graf den Herzog und Rigoletto.

2. Bild

Der Fluch Monterones hat Rigoletto schwer getroffen und nachdenklich gestimmt. Als er zu seiner Tochter eilen will, die in der Obhut einer Frau namens Giovanna in einem Haus in der Nähe vom Palast des Grafen Ceprano lebt, verstellt ihm Sparafucile den Weg. Er ist ein gedungener Mörder und bietet Rigoletto seine Dienste an, um etwaige Nebenbuhler bei der vermeintlichen Geliebten des Narren aus dem Wege zu räumen. Rigoletto ist mißtrauisch und ängstlich geworden. Heimlich fürchtet er, der Herzog und die Höflinge könnten von seiner Tochter erfahren und sie auch entehren. Er ermahnt deshalb Giovanna, auf Gilda achtzugeben und niemanden hereinzulassen. Gilda hat es nicht gewagt, dem argwöhnischen Vater von dem jungen Mann zu erzählen, der ihr seit Monaten nachstellt und auf sie einen unauslöschlichen Eindruck gemacht hat. Plötzlich steht er vor ihr: es ist der Herzog, als Student verkleidet. Heimlich hatte er sich beim Fortgehen Rigolettos eingeschlichen. Der Herzog bestürmt sie mit seiner Leidenschaft, und Gilda, die an die Aufrichtigkeit seiner Beteuerungen glaubt, gesteht ihm ihre Liebe. Giovana hat Schritte gehört, so daß sich der Herzog rasch entfernen muß. Es sind die Höflinge, die dem verhaßten Narren sein „Liebchen“ entführen wollen. Alle haben sich dazu maskiert. Doch plötzlich kommt der mißtrauische Rigoletto zurück, um noch einmal nach seiner Tochter zu sehen. Erschreckt entdeckt er die Höflinge. Als sie vorgeben, die Frau Cepranos entführen zu wollen, atmet Rigoletto erleichtert auf und ist bereit, selbst an dem Abenteuer teilzunehmen. Schnell wird auch er

maskiert – man legt ihm jedoch eine dichte Binde um die Augen – und zum Halten der Leiter angestellt. Zu spät muß Rigoletto erkennen, daß er bei der Entführung seiner eigenen Tochter geholfen hat.

II. AKT

3. Bild

Der Herzog hatte von der Entführung nichts gewußt. Und als er zu Gildas Haus zurückgekehrt war, fand er die Türe offen und die Wohnung verlassen. Jetzt trauert er dem verpaßten Abenteuer nach. Um so größer ist seine Überraschung, als ihm die Höflinge von der Entführung erzählen und ihm berichten, daß Gilda im Schloß sei. In höchster Leidenschaft eilt er zu ihr. Der Hofnarr aber hat seine Tochter bereits überall im Schloß gesucht. Nun will er zum Herzog, doch die Höflinge geben ihm den Weg trotz seiner verzweifelten Klagen und Bitten nicht frei. Als dann Gilda völlig aufgelöst aus dem Gemach des Herzogs stürzt, erfährt Rigoletto, daß auch sie ein Opfer seines hemmungslosen Herrn geworden ist. Er will nun mit ihr die Stadt verlassen, schwört aber, sie zuvor am Herzog blutig zu rächen.

III. AKT

4. Bild

Noch immer liebt Gilda den Herzog und kann es nicht fassen, daß er sie hintergangen hat. Deshalb hat Rigoletto sie zum Hause Sparafuciles geführt, wo sie den Wert seiner Liebesschwüre endlich erkennen soll. Denn in der zerfallenen Vorstadtspelunke Sparafuciles hat der Herzog – wiederum verkleidet – ein Rendezvous mit der Schwester des Mörders. Alles bricht nun für Gilda zusammen. Heimlich ahnt sie auch das Vorhaben des Vaters, den Verführer ermorden zu lassen. Rigoletto schickt sie nach Hause und befiehlt ihr, sich auf den Weg nach Verona zu machen, wohin er ihr am nächsten Tage folgen will. Dann gibt er Sparafucile den Auftrag, den Mann bei seiner Schwester zu töten. Ein herannahendes Gewitter zwingt den Herzog, in der Spelunke zu übernachten. Das sieht Sparafucile als willkommene Gelegenheit an, seine Tat auszuführen. Aber auch die in Liebesabenteuern erfahrene Maddalena ist dem jungen Mann verfallen und bittet den Bruder eindringlich, ihn zu schonen. Sparafucile ist dazu bereit, wenn er bis Mitternacht jemanden gefunden hat, den er Rigoletto als Beweis seiner Tat tot übergeben kann. Gilda ist noch einmal zum Hause Sparafuciles zurückgekehrt. Und was sie geahnt hat, wird ihr nun aus dem von ihr belauschten Gespräch zwischen Maddalena und Sparafucile zur schrecklichen Gewißheit. Immer noch ist ihre Liebe zu dem Unwürdigen so groß, daß sie selbst ihr Leben für ihn opfert. Um Mitternacht erhält Rigoletto wie verabredet den Sack mit der Leiche, um ihn im Fluß zu versenken. Als er jedoch triumphierend von der vermeintlichen Leiche des Herzogs steht, hört er diesen plötzlich sein frivoles Lied von der Flatterhaftigkeit der Frauen singen. Außer sich vor Schmerz entdeckt Rigoletto, daß er nunmehr zum Mörder seiner Tochter geworden ist.

MITTEILUNGEN DER INTENDANZ

Die DEUTSCHE STAATSOPER BERLIN wurde vom Bundesvorstand des FDGB anläßlich der 10. Arbeiterfestspiele mit einer Silbermedaille für „Die sieben Todsünden der Kleinbürger" und den Chanson-Abend mit GISELA MAY ausgezeichnet.

*

LUDMILA DVORAKOVA und THEO ADAM wirken bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen mit.
LUDMILA DVORAKOVA singt die Partie der Ortrud („Lohengrin"). THEO ADAM wurde neben der Partie des Wotan („Ring des Nibelungen") in diesem Jahr erstmalig auch für den Hans Sachs („Meistersinger") verpflichtet.

*

Meistertänzer CLAUS SCHULZ wirkt in 7 Vorstellungen des Galaprogramms der DDR anläßlich der diesjährigen Weltjugendfestspiele in Sofia mit. Vom Deutschen Fernsehfunk wurde er für 4 Filme verpflichtet. In zwei Filmen wird er nicht nur als Tänzer, sondern auch als Choreograph mitwirken.

*

Die Spielzeit 1967/68 endet am 14. Juli 1968. Die neue Spielzeit wird am 1. September mit Mozarts „Zauberflöte" eröffnet.



Zur Vorbereitung der Spielzeit 1968/69
werden unsere Abonnenten bereits jetzt gebeten, die Verlängerung für Premieren-Abonnements, Mittwochanrecht, Stammsitzmiete, Sonderverträge und die Abonnements für Sinfonie- und Kammerkonzerte beim Besucherdienst der Deutschen Staatsoper zu beantragen.

Der **Konzertplan 1968/69** für Sinfonie- und Kammerkonzerte der STAATSKAPELLE BERLIN ist soeben erschienen und am Informationsstand erhältlich.

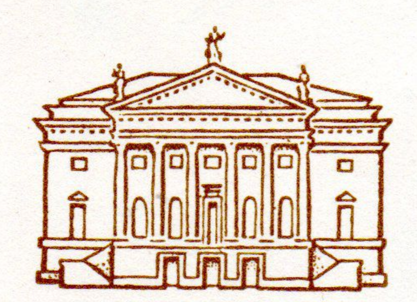
Neuanmeldungen werden dort ebenfalls entgegengenommen. Unsere bisherigen Konzert-Abonnenten werden von der Abt. Besucherdienst gesondert benachrichtigt.

Die Deutsche Staatsoper sucht für ihre umfangreichen Werkstätten

Damen- und Herrenmaßschneider bzw. -schneiderinnen,
Ankleiderinnen und Ankleider
(Schneiderfacharbeiterabschluß Voraussetzung)
Schuhmacher und Schäftestepper
Tischler
Heizer
Bühnenfacharbeiter

Bewerbungen erbeten an die Kaderabteilung der Deutschen Staatsoper, 108 Berlin, Unter den Linden 7 – Tel. 20 04 91 App. 253.

(26) BG 015 68



DEUTSCHE STAATSOPER BERLIN

RIGOLETTO


Rigoletto

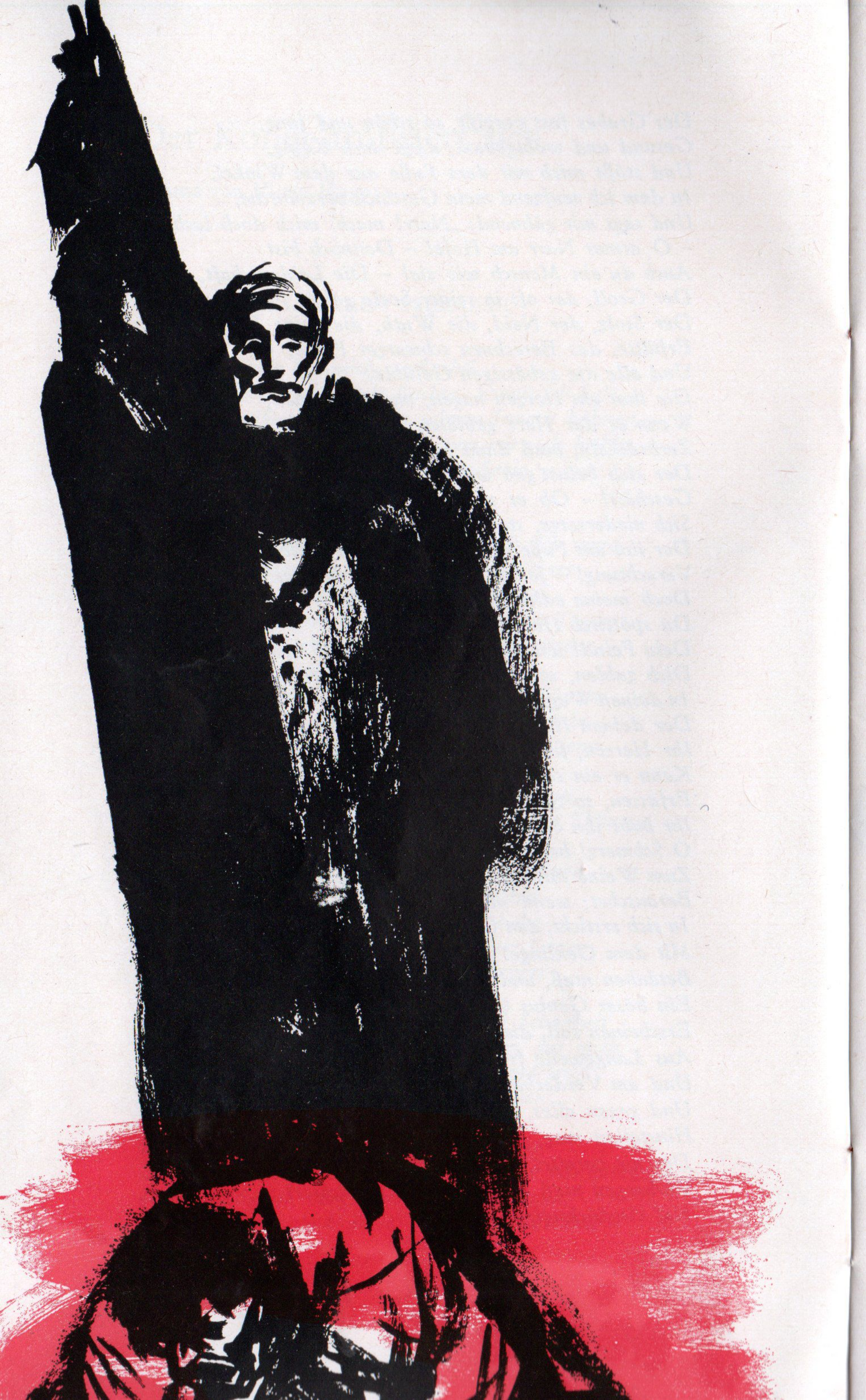
Der König amüsiert sich

Drama von Victor Hugo

MONOLOG DES NARREN TRIBOULET

Jener Greis hat mich verflucht!
Und während er mir fluchte, konnt' ich kalt
Den heißen Schmerz in seinem Innern höhnen.
O pfui! das war recht schlecht von mir; ich lachte,
Doch wühlte mir Entsetzen in der Seele. –
Verflucht!
O! die Natur hat mich sehr bös
Gemacht, und mehr die Menschen noch. Ich ward
So feig und grausam. O der Wuth, ein Narr
Zu sein, ein Krüppel! Immer der Gedanke,
Im Schlafen und im Wachen! – Wenn ein Traum
Mit holder Täuschung mich umwoben, wieder
Auf die Gewißheit fallen: Du bist Narr
Des Königs! Nichts als lachen Wollen, Können
Und Müssen. O! der Gipfel ist's der Schande
Und auch des Elends. Ha! das Recht, das jene
Soldaten haben, welche um den Lappen
Versammelt sind, den eine Fahn' sie nennen,
Das, was dem Bettler Spaniens blieb, dem Sklaven,
Den eine Kette an das Ruder schmiedet,
Das Menschenrecht, zu lachen und zu weinen,
Wie das Gefühl es heischt, das jeder hat,
Der lebt und athmet, ich allein, ich habe
Es nicht. – O Gott! wenn ich in trüber Laune
Die Leiden eines mißgeschaffnen Körpers
Erdulden muß, von Ekel angefüllet
Ob meiner Mißgestalt, voll Neid auf Schönheit
Und Kraft; umringt von einem Glanz, der mich
Noch finstrer macht; wenn ich allein und wild
Ein wenig Schatten such' und Einsamkeit,
Wenn ich die Seele einen Augenblick
Besänft'gen will, die bitter in mir weinet,
Dann naht mein Herr, mein froher Herr mir plötzlich,
Der mächtig ist, vergöttert von den Frauen,
Der sich des Lebens freut, und in dem Glücke

Des Grabes fast vergißt, so schön und jung,
Gesund und wohlgebaut, dazu noch König,
Und stößt mich mit dem Fuße aus dem Winkel,
In dem ich seufzend mein Geschick verwünsche,
Und sagt mir gähnend: „Narr! mach' mich doch lachen!"
– O armer Narr am Hofe! – Dennoch bist
Auch du ein Mensch wie sie! – Die Leidenschaft,
Der Groll, der oft in seiner Seele gährt,
Der Stolz, der Neid, die Wuth, die seine Brust
Erfüllte, das Berechnen schwarzer Pläne,
Und alle die gehässigen Gefühle,
Die ihm am Herzen nagen, muß er schnell,
Wenn es der Herr gebietet, in sich selber
Zerbröckeln, muß dann Spaß für jeden machen,
Der sich belust'gen will. – Verachtungsvolles
Geschäft! – Ob er nun gehe, stehe, oder
Sich niedersetze, stets fühlt er den Faden,
Der ihn am Fuße zieht. – Auf allen Seiten
Verachtung! – Jeder Mensch erniedrigt ihn. –
Doch meine edlen Herrn, wie haßt er euch!
Du spöttisch Hofgesindel, wie ist er
Dein Feind! wie theuer läßt er deinen Spott
Dich zahlen, wirft dir tausend Hindernisse
In deinen Weg. Er ist der böse Geist,
Der deinen Herrn berathet. Euer Glück,
Ihr Herren, findet keine Zeit zu wachsen;
Kann er ein schönes Loos mit seinen Nägeln
Erfassen, so zerreißt er es mit Freuden.
Ihr habt ihn bös gemacht, sehr böse, wahrlich! –
O Schmerz! heißt das auch leben, wenn man Galle
Zum Weine mischt, in dem ein Andrer sich
Berauschet; wenn man jeden Keim des Guten
In sich erstickt, den Geist, der denken will,
Mit dem Geklingel einer Narrenschelle
Betäuben muß, und jeden Tag als wie
Ein böser Genius bei Festgelagen
Erscheinen soll, die ihm ein Spott nur scheinen,
Aus Langeweile fremdes Glück zerstören,
Und am Verderben Anderer sich freuen,
Und gegen alles, wo der Zufall ihn
Hinstellen mag, den Bodensatz des Hasses,
Der nie veraltet, in sich trägt, und alles
Verbergen muß im spöttischen Gelächter!
Ha! Unglückseliger! –



Die Tugenden eines Hofnarren

Ein zeitgenössischer Chronist über Narren an italienischen Höfen des 16. Jahrhunderts

Zu unserer Zeit ist das Possenreißen so hoch gestiegen, daß man die Schalksnarren an Höfen und Herrentafeln mehr findet – auch haben sie einen freieren Zutritt – als ansehnliche und ehrliche Leute. Man glaubt, eine Hofhaltung werde in Abnahme kommen, wo nicht ein Carfulo, ein Gonella, ein Bocca fresca die ganze Gesellschaft der Höflinge und der Herren mit kurzweiliger Rede, geschwinden Antworten, auch mit ziemlich groben Zoten unterhält. Da sitzt oft Herr und Knecht, sperren Maul und Nase auf und hören dem Narren zu, der allerhand Schnacken vorbringt. – Er redet von den Gesetzen wie ein Gratiano zu Bologna, von der Arzneikunde wie ein Grillus, peroriert auf gut pedantisch wie ein Fidentius Glottokrisus, spricht bergamaskisch wie der gröbste Bauer. Bald macht er einen Spanier in höflichen Gebärden, bald einen Deutschen im Gang, bald einen Florentiner in Rede und Schnarren, bald einen Neapolitaner im Krähen nach. Er kann die ganze Welt in Reden, Gebärden und Kleidern nachäffen; auch das Angesicht fast auf tausenderlei Weise verändern und verstellen – bald zieht er die Lippen so seltsam, daß man glaubt, er habe eine Maske vor das Gesicht gezogen, bald streckt er die Zunge spannenlang heraus, bald reckt er den Hals, als ob er am Galgen hinge. – Dieses sind die Tugenden der Possenreißer, um deretwillen sie bei Fürsten und Herren angenehm sind, auch in Freuden leben und reich beschenkt werden. Solche Gesellen muß jedermann in Ehren halten und sich um ihre Gunst bewerben, da sie beständig um den Herrn, in seinem Zimmer, an seiner Tafel, auf seinem Wagen sind. Wer bei dem Herrn etwas zu tun hat, darf es nur mit diesen Leuten halten, sie verschaffen ihm leicht Zutritt oder legen ein gutes Wort für ihn ein.

Der Narr muß allezeit oben sitzen, da es einem weisen, gelehrten und verdienstvollen Rat sehr wohl tut, daß er vor der Tafel stehen und mit entblößtem Haupte aufwarten kann. Die Narren sind nunmehr die vornehmsten Räte, sie erinnern alles, verbessern alles, gebieten und verbieten alles.

Die Amouren Franz I.

Aus der Roman-Biographie »Franz I.« von Francis Hackett

Dieser französische König war das historische Vorbild für die Figur des Herzogs

Franz war keiner der Männer, die bis zum neunundzwanzigsten Jahr rein bleiben. Er konnte keinen Weg entlang gehen, keine Straße entlang reiten, keine Kirche und kein Zimmer betreten, ohne auf Schönheit aufmerksam zu werden und einladenden Blicken zu begegnen. Seine Laune war unverbesserlich galant. Später sollte die dünne Wade an seinem Bein, die plumpe Melone seines Bauches ihm das komische Aussehen verleihen, das für den schlüpfrigen und wohlwollenden Satyr kennzeichnend ist. Jetzt aber war er noch frisch, er war eifrig, ergeben, ehrfurchtsvoll, zutiefst persönlich.

Der Hofherr Lautrec hatte eine Schwester. Sie war etwa so alt wie Franz oder etwas jünger. Der Gatte von Lautrecs Schwester war nicht das Oberhaupt der Familie. Er war Johann Laval von Châteaubriant und sollte den traurigen Ruhm genießen, einer bekannten Schönheit als ehelicher Hintergrund zu dienen. Diese Schönheit, Franziska von Foix, hätte die meisten Gatten in den Hintergrund gedrängt. Sie war eine der Frauen, die den Rahmen des Hofes brauchen. Ihr Stil war der stattliche, ihre Jugend klar und leuchtend, ihr Blick lebendig und ihr Fleisch blühend. Soweit war auch ihr Ruf noch so gut wie ihr Teint. Lautrec war von Anfang an einer von Franzens Günstlingen gewesen, und auch seine Brüder



waren nicht vergessen worden. Franziska sah sich dadurch zu einer etwas übertriebenen Dankbarkeit veranlaßt.

Franziska war schön und konnte ihren Fürsten glücklich machen. Das wußte sie. »Ce beau corps«, flüsterte Franz, während er die Gattin Châteaubriants betrachtete. Er streichelte sie mit den Augen und sah, daß sie einen Ring besaß, wie keine seiner anderen Geliebten. Seine Schönheitsliebe war zart, wollüstig, verzückt, ungeheuchelt. Er konnte einfach und sanft sein. Und zwischen ihnen begann das Duett, das in seiner Ekstase beinahe einer Ehe gleichkommt. Er war der König von Frankreich. Sie war eine Venus, deren Glieder durch die Hand eines Gottes gerundet und in einer antiken Sonne erwärmt waren, der sich ihre weiße Schulter plötzlich darbot. Würde nicht jeder Fürst es lieben, »de l'antique Vénus le superbe fantome«? Und wie schüchtern er anfangs war! Eines Tages ließ sie ihn wissen, daß sie Freunde »en ville« besuchen wolle; der König stellte es so an, daß er in dem gleichen Hause zu Gast sein sollte, um die Freude zu haben, ihr dort zu begegnen. Sie war nicht dort. Er wartete vergeblich. Sie kam nicht, und sie schickte keine Botschaft. Aber statt des Zorns sandte er nur leisen Tadel in Versen. Sie habe ihr Wort gebrochen, mahnte er sie heiter. Und »qual infamia major che romper fede«?

Einem solchen sanften Liebhaber konnte sie nur mit gleichen Worten antworten. Sie tauschten ihre Gefühle in gebundener Rede und in Gesten, wie sie auf einem Gobelin Platz haben könnten. Ihre »ympuisante escrypture« verdeckte ihre tatsächlichen Empfindungen. Aber die vorsichtigen Verse bezeichneten jedes Stadium der gegenseitigen Anziehung, die nur ein klassisches Hindernis kannte: den Gatten...

Franziska muß ihrem Gatten mit der Streitbarkeit einer Foix Trotz geboten haben. Der ebenso streitsüchtige Bretone kochte bei ihrem Widerstand und stellte sich vor ihrer Türe auf, um seine Ehre mit dem Schwert zu verteidigen. Der behende Franz, »très débonnaire«, stieg die Treppe hinauf, um das Stelldichein einzuhalten; das Schwert hatte er an der Seite, sein Blut war aufgewühlt. Da erblickte er Châteaubriant. Mit einem Satz hatte er ihn beim Halse und drohte, ihm den Kopf abzuschneiden, wenn er nur einen Finger hob oder sich muckste. Auf der Stelle mußte Châteaubriant sich entscheiden – ob er dem König Trotz bieten oder ihm die Gattin abtreten wolle. Er zitterte vor Wut, aber er gab den Eingang frei. Franz schloß die Tür.

Der Künstler muß es mit der Zukunft aufnehmen, im Chaos neue Welten sehen; und wenn er auf seinem neuen Weg ganz, ganz weit ein kleines Licht wahrnimmt, so darf ihn der Nebel nicht schrecken, der es noch verhüllt. Er muß vorwärtsschreiten, und wenn er manchmal strauchelt und fällt, muß er wieder aufstehen und immer weiter vorwärtsgehen.

Giuseppe Verdi

Kampf mit der Zensur

Aus den Briefen Verdis an den Leiter des Teatro Fenice C. D. Marzari

ERSTE SCHWIERIGKEITEN BEHINDERN DIE ARBEIT

Busseto, 24. August 1850

Die Zweifel, die plötzlich aufgetreten sind, ob »Le Roi s'amuse« (die literarische Vorlage zu »Rigoletto« von Victor Hugo) von der Zensur genehmigt wird, haben mich in große Verlegenheit gebracht. Piave selbst versicherte mir, daß dieses Sujet nicht auf Schwierigkeiten stoßen würde. Ich vertraute Ihrem Dichter und begann, mich in das Stück zu vertiefen, es zu studieren. Die musikalische Idee gewann schon Gestalt in mir. Ich kann ehrlichen Gewissens sagen, daß für mich die Hauptarbeit getan war. Wenn ich jetzt plötzlich gezwungen wäre, mich mit einem anderen Sujet zu befassen, würde die Zeit sicher nicht mehr reichen, solche Studien vorher zu betreiben. Es käme gewiß keine Oper dabei heraus, die ich reinen Gewissens zur Aufführung freigeben könnte.

Es liegt in meinem Interesse, und ich glaube auch in dem des Theaters, den Erfolg der Oper möglichst zu sichern. Dafür, sehr verehrter Herr Präsident, ist es notwendig, daß Sie sich dafür einsetzen, diese beiden Hindernisse zu überwinden: erstens die Genehmigung für »Le Roi s'amuse« zu bekommen, und zweitens eine Sängerin aufzutreiben, die mir gefällt – ob sie nun berühmt ist oder nicht, spielt keine Rolle. Wenn diese beiden Punkte nicht zu erfüllen sind, glaube ich, liegt es im beiderseitigen Interesse, den Vertrag zu lösen. Dafür wäre ich dem Vorstand von Herzen dankbar.

VERBOT DES WERKES DURCH DIE ÖSTERREICHISCHE ZENSUR

Busseto, 5. Dezember 1850

Der Brief mit der Entscheidung, die den »Fluch« (so lautete der ursprüngliche Titel der Oper) unbedingt verbietet, ist mir derart unerwartet gekommen, daß ich darüber fast den Kopf verliere. Da hat Piave viel Schuld – die ganze Schuld! Er versicherte in mehreren Briefen, die er mir seit Mai schrieb, daß er die Genehmigung bekommen habe. Daraufhin komponierte ich einen guten Teil des Buchs und trachtete mit dem größten Eifer, es zur festgesetzten Zeit zu beenden. Die Entscheidung, die das Werk ablehnt, bringt mich zur Verzweiflung, weil es jetzt zu spät ist, ein anderes Buch zu wählen; es wäre mir unmöglich, durchaus unmöglich, ein solches noch für diesen Winter in Musik zu setzen. Zum dritten Mal hatte ich nun die Ehre, für Venedig zu schreiben, und der verehrliche Vorstand weiß, mit welcher Genauigkeit ich meinen Pflichten jedesmal nachgekommen bin. Er weiß, daß ich bettlägerig, dem Tode nahe, mein Wort gegeben habe, den »Attila« zu Ende zu bringen, und ich habe ihn zu Ende gebracht. Aber jetzt wiederhole ich, daß es mir, auf mein Wort, unmöglich ist, ein neues Buch zu schreiben, auch wenn ich dermaßen arbeiten wollte, daß ich darüber meine Gesundheit verliere.

VERDI LEHNT DIE GRUNDLEGENDEN ÄNDERUNGSVORSCHLÄGE AB

Busseto, 14. Dezember 1850

Um sogleich auf Ihr geschätztes Schreiben vom 11. dieses Monats zu antworten: ich habe noch recht wenig Zeit gehabt, das neue Opernbuch zu prüfen; aber ich habe immerhin genug gesehen und weiß, daß es in dieser Formung keine Charaktere hat, daß es einem nicht nahegeht, daß die stärksten Stellen kaltlassen. Wenn es nötig war, die Namen zu ändern, hätte man auch den Schauplatz ändern und einen Herzog, einen Fürsten irgend eines andern Gebiets hinstellen müssen, zum Beispiel einen Prinzen Pier Luigi Farnese oder so jemand oder die Handlung weiter zurück verlegen, in die Zeit vor Ludwig XI., als Frankreich noch kein geeintes Königreich war, und es hätte ein Herzog von Burgund oder von der Normandie auftreten müssen oder dergleichen, jedenfalls ein unumschränkter Herrscher. In der fünften Szene des 1. Akts hat die Wut der Höflinge gegen Triboletto (Rigoletto) keinen Sinn. Der Fluch des Alten, so furchtbar und großartig im



Original, wird hier lächerlich, weil das Motiv, das ihn dazu bringt, einen Fluch auszustoßen, nicht mehr die große Bedeutung hat und weil es nicht mehr der Untertan ist, der so kühn zu seinem König spricht. Ohne diesen Fluch aber – welches Ziel, welchen Sinn hat dann noch das Drama? Der Herzog ist eine Figur, die nichts zu sagen hat: dieser Herzog muß durchaus ein Wüstling sein; sonst gibt es keine Begründung für die Angst des Triboletto, daß seine Tochter ihr Versteck verlassen könnte, und das Stück wäre unmöglich. Was hätte ein solcher Herzog, im letzten Akt, in einem entlegenen Wirtshaus zu tun, allein, ohne Einladung, ohne Verabredung? Ich weiß auch nicht, warum der Sack weggekommen ist. Was konnte die Polizei der Sack angehn? Hat man Angst um die Wirkung? Darf ich da etwas sagen: warum will man davon mehr verstehen als ich? Und wer ist seiner Sache sicher? Wer kann sagen: dies wird wirken und das nicht? – Schwierigkeiten gleicher Art gab es auch mit dem Horn im »Ernani«. Nun, und wer hat bei der Hornstelle gelacht? Gibt es aber keinen Sack, dann ist es nicht wahrscheinlich, daß Triboletto eine halbe Stunde lang zu der Leiche spricht, ehe ein Blitz ihm zeigt, daß es seine Tochter ist. Ich bemerke zuletzt, daß man darauf verzichtet hat, den Triboletto häßlich und lahm sein zu lassen!! Ein Lahmer, der singt? Ja, warum nicht!... Kann das wirken? Ich weiß es nicht. Aber wenn ich's nicht weiß, so weiß es, noch einmal, auch der nicht, der diese Änderungen vorgeschlagen hat. Ich finde es gerade prachtvoll, diesem Menschen eine besonders lächerliche Mißgestalt zu geben, ihn leidenschaftlich, liebevoll sein zu lassen. Gerade um aller dieser Dinge willen bin ich auf den Stoff verfallen, und wenn man mir seine Besonderheiten nimmt, kann ich dazu keine Musik mehr machen. Sagt man mir aber, daß meine Musik auch zu dem neuen Stück passen könnte, so gebe ich zur Antwort, daß ich solches Gerede nicht verstehen kann; ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich ist, nicht einfach hinschreibe, sondern daß ich immer bemüht bin, ihr einen Charakter zu geben.

Alles zusammengenommen: man hat aus einem machtvollen Stück und seiner Eigenart etwas Gewöhnliches und Kaltes gemacht. Es tut mir ganz besonders leid, daß der Vorstand auf meinen letzten Brief nicht geantwortet hat. Ich kann mich nur wiederholen und bitten, daß man tue, was ich dort gesagt habe – denn ich kann es mit meinem Künstlergewissen nicht vereinbaren, dieses Buch zu komponieren.

DER KOMPROMISSVORSCHLAG DES MEISTERS

Busseto, 30. Dezember 1850

Gemäß dem Auftrag, den ich am 27. Dezember vom Vorstand des Vereins erhielt, dem das große Theater La Fenice gehört, lädt der gefertigte Sekretär des Vorstandes den Maestro Verdi ein, die Änderungen aufzuzählen, denen er das Opernbuch »Der Fluch« zu unterwerfen gedenkt, damit dieses Buch für die laufende Spielzeit, Karneval und Fasten 1850–51, komponiert werde, entsprechend dem Vertrag vom 23. April; und zwar sollen dadurch die Hindernisse weggeräumt werden, die die Staatsbehörden einer Aufführung entgegensetzen. Unter Zuziehung des Dichters Francesco Maria Piave wird daher vereinbart, was folgt:

1. Die Handlung wird von dem französischen Hof an den eines unabhängigen Herzogs von Burgund oder der Normandie oder an den Hof eines kleinen, absolut regierten italienischen Staates verlegt, am besten zu Pier Luigi Farnese, und in eine Zeit, die für Dekoration und Bühnengestaltung am günstigsten ist.

2. Die ursprünglichen Charaktere des Dramas »Le Roi s'amuse« von Victor Hugo werden beibehalten, doch sollen andere Namen für die handelnden Personen gefunden werden, je nach der gewählten Zeit.

3. Die Szene, in der sich Francesco entschlossen zeigt, von dem Schlüssel Gebrauch zu machen, der ihn in das Zimmer der geraubten Bianca bringen sollte, fällt weg. Sie soll durch eine andere ersetzt werden, die den nötigen Anstand wahrt, das Stück aber nicht uninteressant macht.

4. Zu dem Liebesstelldichein in der Schenke der Magelona (Maddalena) soll der König oder Herzog nur auf Grund einer fingierten Einladung kommen, wie sie ihm jene Figur überbringt, die an Stelle des Triboletto treten wird.

5. Dort, wo der Sack mit der Leiche von Tribolettos Tochter vorkommt, behält sich der Maestro Verdi vor, auf der Bühne selbst jene Änderungen vorzubringen, die für nötig erachtet werden sollten.

6. Die obenerwähnten Änderungen erfordern mehr Zeit, als ursprünglich anzunehmen war. Maestro Verdi erklärt daher, daß er seine neue Oper nicht vor dem 28. Februar oder 1. März herauszubringen vermag.

Darnach ist dieses Protokoll von den Anwesenden unterschrieben und abgeschlossen worden. G. Verdi – F. M. Piave – G. Brenna, Sekretär

»Rigoletto« – Historie und Dichtung

Wer die Geschichte Italiens seit Mitte des 16. Jahrhunderts verfolgt hat, wird auch die Bedeutung der Werke Giuseppe Verdis für den langwierigen, verzweifelten nationalen Befreiungskampf seines Volkes ermessen können, aber ebenso die Furcht der Okkupanten vor der aktivierenden, parteilichen Kunst des Komponisten. Jahrhundertelang hatte Italien die spanische, französische und österreichische Fremdherrschaft ertragen müssen. Darüber hinaus war das Land in zahlreiche Kleinstaaten zerstückelt, deren Fürsten ebenso brutal um die Erhaltung ihrer Macht kämpften. Das Volk jedoch verlangte nach sozialem Fortschritt, nationaler Unabhängigkeit und der Einheit des Landes. An seiner Spitze stand gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die geistige Elite Italiens, stand auch Verdi, »der Meister der italienischen Revolution«, wie ihn seine Landsleute begeistert nannten. Denn seit 1842, seit dem Erscheinen des »Nabucco«, war Verdi immer wieder mit Werken hervorgetreten, die in ihrer bewußten Analogie zu den politischen und sozialen Verhältnissen seines Heimatlandes und dem unüberhörbaren Aufruf zum nationalen Befreiungskampf seinem Volke Richtung und Ziel gewiesen hatten.

»Italien für uns« riefen die Zuschauer bei der Uraufführung der Oper »Attila«, als auf der Bühne die Worte gesungen wurden: »Nimm die ganze Erde, aber überlasse mir Italien.« Bei der Generalprobe der Freiheitsoper »Die Schlacht bei Legnano« in Rom beantworteten die Revolutionäre bereits den Eröffnungschor mit dem begeisterten Ruf: »Evviva Italia, Evviva Verdi!« (»Es lebe Italien, es lebe Verdi!«) – Das geschah im Januar des Jahres 1849. Wenige Tage danach, am 9. Februar, wurde in Rom die Republik ausgerufen. Doch nur kurz war die Hoffnung auf Freiheit und nationale Unabhängigkeit, denn einige Monate später stand bereits wieder die Übermacht der französischen, österreichischen und spanischen Konterrevolutionäre im Lande.



Die Reaktion schien im Vormarsch, und Verdi schrieb resigniert an den befreundeten Bildhauer Vincenzo Luccardi: ... »Gerechtigkeit? Was vermag sie gegen Bajonette? Wir können nichts tun, als unser Unglück beweinen und die verfluchen, die an so viel Unheil Schuld haben.« – Verdi war aber nicht der Mann, der lange Zeit tatenlos zusehen konnte. »Der Künstler muß es mit der Zukunft aufnehmen, im Chaos neue Welten sehen«, darin sah er seinen Auftrag, seine Berufung.

So griff er mitten im »Chaos« zu Hugos damals verpöntem Drama »Le Roi s'amuse« (Der König amüsiert sich), in dem der große französische Dichter am Beispiel des frivolen Renaissance-Königs Franz I. bereits die Kritikwürdigkeit, ja die Fragwürdigkeit der Monarchie für seine Zeit überhaupt in so unmißverständlicher Weise aufgeworfen hatte, daß das anklagende Werk 1832 sogleich nach der Uraufführung aus politischen Gründen verboten wurde. Als Hugo diese Töne gegen die französische Monarchie anschlug, war er noch ein von König Louis-Philippe geschätzter Mann, der Jahre später gar in den Adelsstand erhoben werden sollte. Als 1850 dann Verdi zu Hugos verbotenem Stück griff, hatte der französische Romantiker endgültig auch die leiseste royalistische Gesinnung verloren und war ein aufrechter Vertreter der republikanischen Linken geworden. Die Folge war: Hugo mußte ein Jahr später ins Exil und kämpfte zwanzig Jahre lang mit satirisch-politischen Streitschriften von dort aus für eine französische Republik.

Sicher erhellt sich aus der hier nur skizzenhaft angedeuteten Konstellation auch die geistige Haltung, aus der Verdi »Rigoletto« geschaffen hatte, der Kampf des Komponisten um die Durchsetzung seiner Oper wie die zeitkritische Bedeutung des Werkes überhaupt. Als jedenfalls die österreichische Militärregierung – die soeben ihre Macht in Italien noch einmal notdürftig restaurieren konnte – von der Stoffwahl Verdis erfuhr, kam es zu schärfsten Interventionen, die eine Aufführung der geplanten Oper von vornherein unmöglich erscheinen ließen. Ein absoluter Monarch als Libertin, als Wüstling auf der Bühne, das gefährdete die sogenannte Staatsordnung, für die der österreichische Militärgouverneur Ritter v. Gorzkowski zu sorgen hatte; ein durch eine grausame Umwelt seelisch verkrüppelter Mensch wie Rigoletto als gesellschaftliche Anklage in der Oper, das sicherte weder den Fortbestand der rechtlosen Okkupation noch der inzwischen anachronistischen Monarchie. Daß »Rigoletto« dennoch seine Uraufführung erlebte, war nur dem Eintreten des venezianischen Polizeidirektors Carlo Martello zu verdanken,

der Verdi zu einigen Namensänderungen und Retuschen bewegte, die die Freigabe des Werkes ermöglichten, ihm aber nicht den Sinn raubten.

»Mir scheint, was Bühnenwirkung anbelangt, daß das beste Buch, das ich bis jetzt in Musik gesetzt habe, Rigoletto ist. Es bietet gewaltige Situationen, Mannigfaltigkeit, Feuer, Humor ...« Mit dieser Wertung – eine der vielen schriftlichen Bemerkungen, zu denen sich Giuseppe Verdi im Zusammenhang mit der »Rigoletto«-Affäre genötigt sah, war sicher nicht nur das Libretto Francesco Maria Piaves gemeint, der Verdi damals bereits 5 Opernbücher verfaßt hatte. Jeder, der sich die Mühe macht, Hugos Drama mit dem Opernlibretto Piaves zu vergleichen, wird erkennen, wie sehr sich dort Charaktere, Situationen und dramaturgische Folge decken. Die Literaturkritik hat Hugo ja oft genug vorgehalten, er hätte nicht Dramen sondern Opern geschrieben, die in ihrer Großflächigkeit, ihrem Mangel an psychologischen Abstufungen, der Liebe zu grotesken Menschen und Situationen und aufeinanderprallenden Leidenschaften nur ihrer Sprachmusik entkleidet werden müßten, um als Textgrundlagen für die Oper bestehen zu können. Was die Opernwirksamkeit der Dramen anbetrifft, kann man solchen Feststellungen nur zustimmen, die vermeintliche Schauerromantik, das primitiv Antithetische und die äußerliche Leidenschaftlichkeit aber sollten keinesfalls typische ästhetische Merkmale der Kunstgattung Oper sein, und sie ergaben sich auch bei Hugo zumindest in »Le Roi s'amuse« aus dem dichterisch abgebildeten Vorgang. Auch wenn es Hugo mit der Handhabung der historischen Fakten nie sehr genau nahm und seine Werke immer mit besonderer Betonung auf seine Zeit geschrieben hatte, sollte der Hinweis »Ort und Zeit der Handlung« nicht ganz übersehen werden.

Sowohl Oper wie Drama verzeichnen als historischen Hintergrund die Renaissance des 16. Jahrhunderts. Obwohl Verdi auf



Verlangen der Zensur aus dem französischen König Franz I. einen absolut regierenden Herzog von Mantua machte, blieb, wie bereits gesagt, die Grundtendenz des Werkes erhalten. Sie bestand nicht etwa darin, den Anbruch eines neuen aufgeklärten Zeitalters zu begrüßen, sondern Kritik an überholten, unmenschlichen Lebensformen und gesellschaftlichen Verhältnissen zu üben, die z. B. Poggio Bracciolini wie folgt darstellte: »Nur die Menge ist durch Eure Gesetze gebunden. Starke Menschen lehnen die Gesetze ab, die für Schwache, Feiglinge, Bettler und Faulenzer geschaffen sind. Alle hervorragenden Taten entstehen nur aus der Verletzung des Rechts, aus der Gewalt«. Das war die Philosophie des Renaissanceadels, eine Regel, die sich in der Oper der Herzog von Mantua zu eigen gemacht hat. In das Getriebe dieser Unmenschlichkeit gerät Rigoletto oder Triboulet, wie sein historisches Vorbild hieß. Ständig den Beleidigungen und Demütigungen seiner Umgebung ausgesetzt, wird der von der Natur grausam gezeichnete, aber mit einem scharfen Intellekt begabte Hofnarr selbst zum Verbrecher, zum gewissenlosen Werkzeug seines frivolen Herrn, zum Menschenverächter, der schließlich tragisch verstrikt erkennen muß, wie ihm am Ende seine eigenen Taten genau aufgerechnet werden.

Victor Hugo hat bei der Gestaltung dieser Figur sicher der berühmte Hofnarr Louis XII. und Franz I. Pate gestanden. Bevor dieser unglückliche, verwachsene Mann an den französischen Hof kam, soll er in Vorstädten umhergeirrt sein, von Lakaien und Höflingen geschlagen und verspottet. Vielleicht hängt auch sein Name Triboulet mit den Widerwärtigkeiten (tribulations) zusammen, die er damals zu erdulden hatte. Seine Hofkarriere begann zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und die Chronisten wußten von seiner Schlagfertigkeit und seinem späteren Einfluß Wunderdinge zu erzählen: »Sire, ich bin nicht der einzige Narr in Frankreich, ich kenne nun Drei«, soll er einmal zum König gesagt haben. »Wer sind diese«, fragte der König. »Einer davon«, entgegnete der Hofnarr, »ist Karl V. daß er nach Paris kommt, der andere sind Sie, daß Sie ihn nicht gefangennehmen, und der dritte bin ich, daß ich mich unterstehe, so etwas zu sagen«, und damit lief er zur Türe hinaus. – Aber von den dramatischen Verwicklungen um den Narren und seinem zwiespältigen Charakter, die in Hugos Drama und Verdis Oper eine Rolle spielen, wußte keiner der Historiker zu berichten. Sie entstammen der Phantasie des großen französischen Dichters, der damit zu den berühmten Gestalten der Weltliteratur eine weitere hinzusetzte und die schließlich durch Verdis geniale musikdramatische Schöpferkraft Unvergänglichkeit erhalten hat. G. R.



»Rigoletto« Grundpfeiler des Weltruhms

Von Karl Holl

GENIALE EINHEIT EINER VIELFÄLTIGEN, GEGENSÄTZLICHEN PARTITUR

Rigoletto« vereinigt in einem vorher nicht erreichten Grade knappe, gedrungene, manchmal sehr fein gegliederte Form mit mannigfaltiger, oft heftiger rhythmischer Bewegtheit und mit reicher Farbigkeit der Harmonik wie des Orchesterklanges. Die alte Nummer hat sich erstaunlich geweitet. Rezitativ, Arie, Solo-Ensemble und Chor bilden in verschiedenster Zuordnung gemeinsam die Grundeinheit der musikalisch-dramatischen »Szene«. Aus sechs, drei und vier solcher Szenen wachsen die drei Akte zusammen. Melodik und Harmonik sagen in großer Disposition gerade das Nötige aus. Der Rhythmus kommt bald schlagkräftig, bald zeichnerisch ziervoll zur Geltung. Das Klangbild zeigt in sinnreicher Verteilung dunkle, helle und kräftig gemischte Farben. Musterbeispiele des Düsteren: Das nächtliche Gespräch Rigoletto-Sparafucile und das Gewitter mit den Brummstimmen des Chores. Ein Muster des Hellen: Die große, graziöse Szene und Arie der Gilda. Der mehr knallig offene Klang der Festmusik bei Hofe, der freilich vom zarteren Menuett unterbrochen wird, des leidenschaftlich sich aufbäumenden Final-Duetts von Vater und Tochter oder des weltbekannten Schlagerliedes »Ach, wie so trügerisch«, das der Herzog singt, dient mit der entsprechend handfesten Melodik und Rhythmik dem Ausdruck des Derb-Sinnlichen. Aber es fehlt dieser Oper auch nicht an innig leuchtenden Partien. Dazu zählen: Rigolettos Bitte an die Höflinge, das von Gefühl überströmende Klageduett mit Gilda und jener Schlußgesang Gildas in Des-Dur, der samt den Einwürfen Rigolettos in seiner verklärten Klangfarbe und seiner fast religiösen Weihestimmung schon auf das Abschiedsduett in »Aida« hindeutet.

DAS OPERNENSEMBLE – EIN TRÄGER DER DRAMATISCHEN HANDLUNG

In den Singpartien des »Rigoletto« ist die melodische Linie aufs engste dem Tonfall und Rhythmus der Sprache und auch dem Zuge der schauspielerischen Gebärde angepaßt. Die Singstimmen sind selbst Faktoren des Mimischen geworden. Sie spielen hörbar miteinander, wie die Personen, denen sie angehören, sichtbar. Ein Höhepunkt des gesungenen Dramas, überhaupt ein Juwel der Erfindung ist das große Quartett des dritten Aktes. Jede der vier Gestalten singt auf den eigenen Text auch eine selbständige, ihrem Charakter und ihrer augenblicklichen Lage entsprechende Melodie: Die unglückliche Gilda mit ihrem zerrissenen Herzen, die derb und kühl lockende Maddalena, der verführerisch werbende Herzog und der rachebrütende Rigoletto. Und doch bilden diese selbständig geführten und rhythmisierten Melodien in der formalen Zusammenfassung eine harmonische Einheit. So erschließt dieses Tonstück im Augenblick der höchsten dramatischen Spannung mit dem gleichzeitigen Erklingen der vier Stimmen einen Tiefblick in die Seelen der vier Hauptpersonen und in die Verknüpfung der dramatischen Fäden, wie ihn das gesprochene Drama im Nacheinander eines noch so knapp und schlagend geführten Dialogs niemals geben kann. Daher der leicht eifersüchtige Ausruf des Wortdichters Hugo: »Wenn auch ich in meinen Dramen vier Personen in solcher Weise zugleich sprechen lassen könnte, so, daß das Publikum die Worte und die Gefühle verstünde, würde ich einen gleichen Effekt erreichen.« Solche Brennpunkte des klingenden Dramas werden nun in Verdis Opern immer häufiger vorkommen. Überdies wendet der Maestro die Technik ihrer psychologisch-musikalischen Anlage auch auf das große Ensemble mit Chor an und deutet dadurch die früher mehr konzertierende Zusammenführung von Stimmen in eine wahrhaft dramatische Vielstimmigkeit um. Und doch bleibt der dramatische Ausdruck stets dem musikalischen Gesetz untergeordnet und die Grenze des »schönen Gesangs« gewahrt.

BEKENNTNIS ZU SCHÖNHEIT UND WAHRHEIT DES GESANGES

Verdi ein Auflöser und Zerstörer des Belcanto? Müßte man den Meister nicht einen Erhalter, Erneuerer und Erweiterer des »schönen Gesanges« nennen? In einer Epoche, die den fühlenden Menschen vollends für die Bühne entdeckt, indem sie früher nicht bemerkte oder ungern behandelte Seiten des persönlichen wie des sozialen Lebens darstellt, in einer Zeit, die dem schönen Schein die Wahrheit des wildbewegten Lebens vorzieht und diese Wahrheit sogar bis zur Übertreibung betont, verleiht dieser einzige ebenbürtige Zeitgenosse Wagners der »schönen« Melodie auch den Stempel des »Charakteristischen«, ohne den Singstimmen etwas Unnatürliches zuzumuten. Wie feinfühlig weiß

Verdi das früher so starre und ausdruckslose Rezitativ ins Melodische zu wenden! Wie bruchlos erreicht er den Übergang von der schlicht deklamierenden »Rede« zum schwungvollen Ausdruck tiefster Empfindungen und zum Ausdruck stärkster Leidenschaften!

Daß er den Gesang als Grundelement und als wichtigstes Darstellungsmittel des musikalischen Bühnenspiels betrachtet, beweist das in Sant' Agata erhaltene Skizzenbuch zum »Rigoletto«; ein Heft von geringem Umfang, in dem er nur die Singstimmen notiert und ein paar harmonische Anhaltspunkte beigefügt hat. Allgemein sind die Melodien dieser Oper in sich geschlossene ausdrucksvolle Gebilde, die keiner Begleitung bedürfen, um sich dem Ohr einzuprägen. Das Ebenmaß ihres Aufbaues und ihre Sanglichkeit bilden das besondere schöpferische Geheimnis des Meisters, dem solche Einfälle von nun an in verschwenderischer Fülle zuströmen.

ERWEITERTE FUNKTIONEN DES ORCHESTERS

Das Orchester spielt in »Rigoletto« schon eine wichtige Rolle. Es hat nicht nur die Singstimmen melodisch und harmonisch zu stützen, es muß sie auch psychologisch grundieren und ergänzen, wenn sie allein den gewollten Ausdruck nur unvollkommen erzielen können. Ein Beispiel: Die Szene, in welcher Rigoletto die schnöden Höflinge anherrscht und sie dann tränenden Auges beschwört, ihm die entführte Tochter zurückzugeben. An einzelnen Stellen schildert das Orchester selbständig und mit bisher unerhörter Wirkung die Stimmung des Ortes. In prägnantester Weise geschieht das beim Zusammentreffen Rigolettos mit dem Räuber Sparafucile in »öder Sackgasse«. Die schleichende Melodie zweier gedämpfter Solobässe (Violoncell und Kontrabaß) mit knappen Einwürfen der Bratschen und Klarinetten über starren Rhythmen der anderen Streichbässe, der Fagotte und der großen Trommel zaubern im äußersten Pianissimo ein wahrhaft unheimliches Klangbild hervor. Ebenso genial und eindringlich wirkt das Gewitter im letzten Akt; vom ersten, fernen Grollen und Blitzen an bis zum tobenden Ausbruch und zum allmählichen Verebben. Wie Verdi innerhalb eines vom Instrumentalklang beherrschten Tonbildes das Spiel der Singstimmen dramatisch zu entwickeln vermag, zeigt vortrefflich die allererste Szene: jenes Fest beim Herzog, das bald in leicht hingeworfenem Dialog, bald in geschlossenen ariosen Formen die Exposition des Dramas mit steigender Spannkraft zusammenfaßt.

Über das Schaffen Giuseppe Verdis

Von Dmitri Schostakowitsch

In Italien gewinnen populäre Arien und Romanzen aus Opern nicht selten die Bedeutung von Volksliedern. So war es auch mit vielen Melodien Rossinis. Das ist auch das Schicksal vieler Melodien Verdis, welche, kaum daß sie von der Opernbühne erklungen waren, sofort von den Italienern aufgegriffen wurden und sich in Volkslieder verwandelten.

Von seinen ersten künstlerischen Schritten an steckt in Verdi das Ziel, eine solche Musik zu schaffen, die den breiten Volksmassen nahe und verständlich wäre. Er strebt nach realistischer Darstellung des Lebens in der Musik, zu wahrheitsgetreuer Wiedergabe der menschlichen Gefühle. Gerade in der Schlichtheit der Musiksprache, in ihrer Verwandtschaft mit der Volks- und Sittenmusik sah Verdi den Weg zu dem tiefsten Ausdruck menschlicher Gefühle, zur realistischen Nachgestaltung der Charaktere. Wollen wir uns das Lied des Herzogs aus »Rigoletto« ins Gedächtnis rufen oder die Lieder der Azucena aus dem »Troubadour« oder aber das geniale Lied vom Weidenbaum aus »Othello«.

Ein besonderes Kennzeichen in Verdis Schaffen ist die tief verwurzelte Verbindung seiner Musik mit der nationalen italienischen Liederkunst, die in den Traditionen der nationalen Oper eine feste Stütze bildete.

Die Entlarvung der sozialen Ungerechtigkeit – so könnte man den ideellen Hauptinhalt der drei Opern kennzeichnen, die in den fünfziger Jahren Verdi den Ruhm brachten, und zwar »Rigoletto«, »Troubadour« und „La Traviata". Ihre Haupthelden sind die unterdrückten, erniedrigten Menschen. Das Lachen unter Tränen des Narren Rigoletto, die Leiden der Zigeunerin Azucena und der von der Gesellschaft verstoßenen Violetta – das ist die Tragödie der vom Schicksal umgangenen Menschen, die im Konflikt mit dem Milieu zugrunde gehen. Das Schaffen Verdis ist vom heißen Mitleid zu den Unterdrückten erfüllt.

La donna è mobile

Mit dem fertigen Werk, das Verdi in der Einsamkeit von Busseto geschrieben hatte, kehrte er nach Venedig zurück, um das Studium der Oper zu überwachen. Die Sänger gingen mit Begeisterung an die Arbeit, nur der Tenor Mirate, der den Herzog singen sollte, beschwerte sich bei dem Komponisten, daß seiner Rolle die glänzende durchschlagende Nummer fehle. Verdi vertröstete den Künstler auf später, und erst am Tag vor der Generalprobe übergab er ihm die versprochene Glanznummer, es war die Kanzone: »La donna è mobile«. Doch er nahm ihm, wie allen Mitwirkenden, das bindende Versprechen ab, die Melodie streng geheimzuhalten, da sie sonst vorzeitig populär werden könne und man ihn am Abend der Aufführung gar des Plagiats zeihen würde. Die Überraschung gelang dann auch vollkommen, und diese Arie bildete den Gipfelpunkt des rauschenden Erfolges, den »Rigoletto« am 11. März 1851 bei der Uraufführung errang. Sie wurde dreimal da capo verlangt, und ganz Venedig trällerte am nächsten Tage diese in kürzester Zeit weltberühmte Kanzone.

REDAKTION: GÜNTER RIMKUS
ILLUSTRATIONEN: WILFRIED WERZ
GESTALTUNG: KARL-HEINZ DRESCHER

Den Monolog des Tribouli entnahmen wir dem IV. Band der 1836 im Verlag Riger erschienenen Ausgabe „Victor Hugos klassische Werke".

Die Briefe Verdis an den Leiter des Teatro Fenice C. D. Marzari wurden nach den von Franz Werfel im Verlag Paul Zsolnay 1926 herausgegebenen Briefen des Komponisten zitiert.

Der Beitrag „Rigoletto – ein Grundpfeiler des Weltruhms" stellt einen Auszug aus der Verdi-Biografie von Karl Holl dar, erschienen im Werk-Verlag Frisch & Perneda, Lindau/Bodensee.

Die Bemerkungen über „Narren an italienischen Höfen" von Tomaso Garzoni aus dem Jahre 1587 fanden wir in dem Geschichtswerk „Die Sonne der Renaissance" von A. v. Gleichen-Russwurm, das im Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1921 erschien.

Der Beitrag „Amouren Franz I." stammt von dem 1883 in Irland geborenen amerikanischen Publizisten und Historiker Francis Hackett. Wir stellten diesen Aufsatz aus seiner im Rowohlt-Verlag erschienenen Roman-Biografie Franz I. zusammen.

Satz und Druck: (204) VEB Graphische Werkstätten Berlin, 108 Berlin, Reinhold-Huhn-Straße 18–25

BG 015/69/67

